Futuro del “classico”, Salvatore Settis

1. *Il “classico” nell’universo del “globale”*

Nel 1967, Arnaldo Momigliano (storico italiano della storia e della storiografia antica) tenne ad Erice (in Sicilia) una lezione per studenti liceali -> **perché si studia la storia antica?**

- Tutte le vicende degli uomini, in ogni tempo e in ogni luogo, meritano studio e attenzione.
- Le tracce del nostro passato sono così imponenti da incuriosirci.

Secondo la prima risposta ad un italiano è del tutto indifferente studiare la storia della Cina o di Roma, stando invece alla seconda risposta lo studio della storia della Cina avrà un significato particolare ed importante per i cinesi e quello della storia di Roma avrà un significato particolare per gli italiani.

Ma ad oggi è ancora vero che il passato greco-romano è più nostro del passato della Cina? **Paradosso:** Il passato “classico” è sempre attuale in quanto contiene le radici comuni della civiltà occidentale, ma se fosse realmente così non si spiegherebbe il progressivo arretrare della cultura “classica” nei sistemi educativi; via via che si sa sempre meno dell’antichità greca e romana, tanto più si consolida l’immagine delle civiltà classiche come la radice unica ed ultima di tutta la civiltà occidentale, e come deposito dei valori più veri ed elevati. Tale immagine, proprio perché viene data per scontata, resiste e si consolida. Meno sappiamo il greco e il latino, meno leggiamo quelle letterature, più parliamo dei Greci e dei Romani, ma in modo sempre più convenzionale e morto.

Più grave e insidioso è un altro aspetto di questo processo: tanto più generici e meno colti sono questi esercizi, tanto più essi rischiano di innalzare la cultura “classica” sopra un piedistallo irraggiungibile, estirpandola dalla storia per proiettarla su un piano universale, un’arma della civiltà occidentale per rivendicare la propria superiorità rispetto alle altre.

Interessante è anche la constatazione che elementi o frammenti della tradizione “classica” emergono all’improvviso dove meno ce lo aspettiamo, cioè in culture extraeuropee. Es. 1: Hayao Miyazaki, in quella che è forse la sua opera più vasta, racconta di un mondo post-tecnologico dove l’umanità cerca di sopravvivere, fra violenze tribali e mostri che essa stessa ha creato. Una giovane principessa, candida, in sintonia con la natura, porta il mondo alla salvazione. Il suo nome è preso da Omero: *Nausicaa*. Es. 2: subito dopo le stragi dell’11 settembre 2001 a New York e Washington il primo commento del mullah Muhammad Omar, capo dei taliban afghani, paragonava l’America a Polifemo, “un gigante accecato da un nemico a cui non sa dare un nome”. Tali citazioni ci sconcertano, prima di tutto perché provengono da fonti inaspettate (fuori dalla civiltà occidentale), in secondo luogo è la scomposizione dell’antico in frammenti decontestualizzati, e perciò tanto più pronti al riuso e al rimontaggio.

Ma è davvero così? Omero è davvero più nostro che dei giapponesi o dei musulmani? Forse non dovremmo sbalordire se tali citazioni ci risultano così appropriate ed efficaci, o forse la cultura “classica” è ormai parte di un repertorio globale del quale fanno parte anche altre antichità, come quella cinese, indiana, maya. Una riflessione di questo tipo non fa riferimento solo all’immediata attualità (continuo arretrare dello studio dell’antichità greca e latina che è sotto i nostri occhi); ma ha un ambito

assai più vasto, oltre il nostro tempo e il nostro paese, e induce ad interrogarsi sulla funzione del "classico" e se ne abbia ancora una nel mondo contemporaneo, c'è però l'opzione di pensare dalle radici la natura e la funzione del "classico", individuandone le caratteristiche distintive che siano ancora oggi in vita e che abbiano ancora un significato. Noi, oggi, siamo troppo concentrati sul contemporaneo, ciò allontana lo sguardo dal "classico". Questa concentrazione sul mondo contemporaneo si spiega forse con l'ansia di intendere l'enorme complessità del mondo "globale" limitandosi a conoscerlo quale esso è oggi. Gli eventi della storia tendono così a sembrare poco interessanti, oppure ad essere evocati saltuariamente in funzione dell'attualità politica: il passato si appiattisce sul presente, viene assimilato ad esso in virtù del suo uso strumentale, si dà per scontato che le altre culture debbano condividere i valori della nostra. Si tende in questo modo a non riconoscere le diversità o a minimizzarle. L'Europa non sa più vedere se stessa come un prodotto della storia, ma identifica la sua tradizione solo sulla modernità, e cioè in valori dati per indiscutibili. In questo nuovo orizzonte culturale, la concezione della storia come ininterrotta sequenza di eventi perde terreno a favore di un uso della storia come mero serbatoio di *exempla*. Il "classico" però può riscattarsi da questo uso strumentale, solo se si è disposti ad analizzarle la singolarità, la peculiarità e la complessità.

Vedremo che molte apparizioni o riapparizioni del "classico" prendono la forma non tanto della riscoperta, quanto più del *ritorno* o della *rinascita*. Nella letteratura del Novecento questo tema ha preso una forma particolare, ossia quella del ritorno degli dèi pagani nel mondo di oggi. Es. 1: in un poema di Ezra Pound (*The Return*, 1912), gli dèi rimettono piede sulla terra "con passo incerto e movenze esitanti … timorosi come si fossero appena destati …

come neve che esiti mormorando nel vento". Es. 2: in un racconto di J.L. Borges (*Ragnarok*, 1960) gli dèi piombano in un'aula dell'Università di Buenos Aires, ma "secoli di vita fuggitiva e ferina, aveva atrofizzato quanto in loro c'era di umano … fronti basse, denti gialli, baffi radi di mulatti o cinesi e musi bestiali". Gli dèi di Pound sono quindi intatte figure dell'Olimpo, appena destate da un lungo sonno; quelli di Borges invece sono mescolati, sono irriconoscibili, e perciò vanno uccisi. Nessun poeta antico avrebbe scritto le parole di Pound; forse gli dèi degli Antichi non furono mai gelidi ed immacolati. Forse, al contrario, gli Olimpi non hanno mai smesso di mescolarsi con gli uomini, e non solo in Grecia (Apollo ebbe dimora a Delfi e a Delo; Dionisio errava tra l'Egitto, la Siria, la Tracia, l'Arabia, la Persia ecc.) Da sempre quindi gli dèi si sono meticciati con altri popoli e culture: se esitiamo a riconoscerli in vesti che ci appaiono impure è perché noi stessi ne abbiamo ri-creato un'immagine incontaminata, splendente come il marmo o la neve. Invece di inseguire il "classico" sulle vette nevose dell'Olimpo, ma dobbiamo cercarlo sulla terra.

2. *La storia antica come storia universale*

Le due metà del "classico", i Greci e i Romani, sono fortemente asimmetriche. La storia romana aspira alla condizione di storia universale, della storia di un mondo "conosciuto" del quale inglobava anche nozioni dell'India e addirittura della Cina, escludendo solo i continenti "nuovi" non ancora conosciuti. All'impero romano si rifecero non solo quello di Bisanzio, ma anche quello di Carlo Magno, Federico II, Carlo V, il Sacro Romano Impero fino a Napoleone e poi Napoleone stesso. A Roma inoltre si radica la chiesa cattolica (con la sua conclamata missione universale) -> spinta ecumenica (*oikoumene*, insieme

delle terre abitate). Eppure le rivendicazioni di universalità e validità del “classico” puntano tutto sulla piccola Grecia, che fu una provincia romana tra le tante.

Greco e latino furono le due lingue dell’impero, e poi quelle dei due imperi d’Oriente e d’Occidente, secondo una linea di separazione viva ancora oggi, tra le chiese cattoliche occidentali e quelle ortodosse. Ma la Grecia ancora oggi è vista come l’originaria culla di valori e di idee “classici”, e dunque occidentali. Nonostante il loro immenso potere, i Romani appaiono a volte solo come mediatori della cultura greca, come “Greci di secondo grado”. Anche in paesi come la Germania o l’Inghilterra è potuto accadere che si additasse nei Greci le proprie radici -> storia della Grecia come storia universale, uno snodo essenziale alla comprensione del mondo moderno. Eppure questa immagine della storia greca come universale ha bisogno dei Romani, non solo come mediatori culturali, ma soprattutto per l’impalcatura istituzionale, amministrativa, militare con la quale l’impero di Roma creò per la cultura “classica” il contesto ideale perché essa si consolidasse e si diffondesse nello spazio e nel tempo.

Esistono quindi due immagini di “classicità”:

- Nella prima essa è soprattutto romana (grazie all’espansione dell’impero, all’unificazione culturale, che resero possibile l’intero processo)
- Nella seconda il “classico” coincide con la civiltà greca nei suoi momenti più alti, e i Romani non sono altro che eredi e diffusori.

Quale può essere il posto degli Antichi in un mondo caratterizzato sempre di più dalla mescolanza dei popoli e delle culture? Che senso ha cercare le radici “comuni” quando tutti sembrano piuttosto impegnati a distinguere le proprie da quelle del

vicino? Se quella è la nostra immagine degli Antichi, se quello è il loro ruolo nella storia "universale" che vogliamo costruire, riducendo la storia universale a storia d'Europa, allora davvero gli Antichi sono il prototipo di una cultura destinata a soccombere. Occorre dunque aver chiara la distinzione fra i valori dell'antichità "classica" per come furono elaborati dai Greci e dai Romani dall'uso che ne è stato fatto nelle ultime generazioni, per poter legittimare l'egemonia dell'Occidente sul resto del mondo. Chiaro è che il diffondersi della cultura comune, di un superficiale e ricorrente citare il "classico" non arresta il processo di espulsione della cultura classica, ma anzi lo accentua e lo accelera; lo legittima proprio in quanto lo nasconde. Pensiamo agli studiosi di discipline classicistiche, incessantemente dediti ad esplorare la cultura greca e romana, quasi dando per assodato che esse sono e saranno sempre al centro del nostro interesse. Secondo Goethe le discipline possono autodistruggersi in due modi: o perché si attardano troppo sulla superficie delle cose o per l'eccessiva profondità in cui si immergono.

Nella cultura corrente della nostra stagione, accadono entrambe le cose; la cultura corrente e la scienza dell'antichità viaggiano a velocità del tutto diverse. La prima predilige un'immagine rotonda, impeccabile, intangibile, della "classicità"; mentre la seconda ha iniziato da tempo a percorrerne le sfaccettature, le contraddizioni, le crepe, è impegnata a riconoscere la molteplicità delle culture che convissero all'interno del mondo "classico". Il "miracolo greco" tende così a intrecciarsi sempre più fittamente con altre storie ed altre culture. Ma quello che ne risulta potrà dirsi ancora "classico"?

3. *Il "classicismo" e il "classico": un percorso a ritroso*

La vera domanda è: Che cosa vuol dire "classico"? Che cosa merita questo nome, la "classicità" uniforme ed intangibile o quella multiforme e mutevole? O entrambe? Come è nato e come si è modificato il "classico" nel corso del tempo? Ne esiste uno "buono" *nostro* e uno "cattivo" per tutte le altre civiltà? Che rapporto c'è fra "classico" e "classicismo"? e cioè il consapevole sguardo retrospettivo verso il "classico". Questi due termini sono tipicamente occidentali o esistono anche in altre culture? Si ripropone quindi la domanda di Momigliano: l'antichità greco-romana è davvero più nostra di quella di civiltà giapponese, indiana, cinese?

Possiamo dire che "classico" è di per sé un concetto *statico*, in quando designa un periodo storico concluso; esso tuttavia non ha senso senza un meccanismo *dinamico* di nostalgia e di iterazione, senza una qualche *pulsione* o di ritorno o di superamento del "classico". "Classico" e "classicismo" sono quindi una coppia di concetti che si legittimano reciprocamente. In altre grandi civiltà, per esempio in Cina o in India, esistono forme di culto dell'antico (in cinese, *gu*), inteso anche come canone (*gu-dian*), ma sembra mancarvi l'idea di un ritorno ciclico dell'antico, che è assolutamente peculiare nella nostra tradizione europea. Specialisti di tre grandi civiltà (India, Cina e Giappone) hanno assicurato che i termini oggi utilizzati per designare il "classico" sono di fatto ripresi da quelli in uso nelle lingue europee, quindi non elaborati autonomamente.

Fu all'interno della civiltà greco-romana che nacque il termine *classicus*, che molto più tardi li avrebbe designati. Tuttavia di "classico" si poté parlare, e si parla, anche a proposito di molti altri ambiti e orizzonti culturali: ci sono i classici della letteratura, ci sono i classici del cinema, c'è la

musica classica. I termini “classico” e “classicismo” sono pressappoco intercambiabili se applicati ad altre situazioni di storia culturale (tipicamente, la Francia di Luigi XIV), in riferimento all’antichità greco-romana essi sono invece nettamente distinti, anzi, quasi opposti: il “classico” *viene prima* e indica ciò che è originario e paradigmatico, ciò a cui si rifaranno *dopo*, le ondate dei diversi “classicismi”.

4. *Il “classico” come discrimine, fra postmoderno e moderno*

L’inclusione di elementi di origine “classica” o neoclassica è parte essenziale della poetica del postmoderno, specialmente nell’architettura. Es. Donnelley Building a Chicago (1992), opera di Ricardo Bofill, un architetto che ha definito il proprio stile come *modern classicism*. Questo grattacielo di cinquanta piani è coronato da quattro frontoni templari all’antica, ed è ricco di altri riferimenti analoghi. Ma la ricorrenza insistente di marmi, colonne, volute ecc. non comporta affatto un progetto di ritorno al “classico”, né implica alcuna gerarchia di valori (nel quale il “classico” debba avere un ruolo privilegiato), al contrario i progetti del postmoderno fanno riferimento ad un modello storico assai semplificato, costruito sull’opposizione tra moderno e ciò che lo precede. “Classico” in questo senso vuol dire semplicemente “pre-moderno” e il post-moderno ne è la ripresa.

Secondo alcuni il postmoderno avrebbe una forte carica creativa, innescato dalla morte della modernità, e proprio perché la sente ormai alle spalle ricorre all’antico per costruire un nuovo linguaggio. Per altri queste sperimentazioni postmoderne si esauriscono in un citazionismo autoreferenziale. Anche la frequente adozione di un

registro ironico e giocoso che nega il “classico” proprio mentre lo usa (colonne decapitate o svuotate, posizioni di capitelli e basi invertite ecc.) non mostra il pieno dominio delle possibilità espressive di quel linguaggio, bensì la tendenza a reimpaginarlo giocosamente, quasi come non fosse eredità storica ma realtà virtuale. Las Vegas -> possiamo notare la compresenza di diversi stili e linguaggi nel paesaggio postmoderno, fra i quali il “classico” non è che uno fra tanti, e confonde il “classico” degli Antichi con le sue riprese moderne (es. antico e rinascimentale). Le deduzioni dal “classico” nel postmoderno non valgono come un ritorno all’ordine, esse esaltano un citazionismo frammentario e sconnesso. Non è una nuova stagione del classicismo ma piuttosto il sintomo della fine della tradizione. Il “classico” viene quindi democratizzato, è pronto al riuso. Non viene volgarizzato ma piuttosto banalizzato. Il postmoderno preleva dal “classico” pochi elementi e sempre gli stessi, si ferma alla superficie, si accontenta di poco.

5. *Il “classico” fra gli stili “storici”: vittoria del dorico*

L’architettura del “movimento moderno” dei primi decenni del XX secolo promosse le forme volumetriche semplici e funzionali, limpide geometrie prive di decorazioni, ripudiando invece gli stili “storici”. La volontà di plasmare volumetrie “pure” assicurò a questo movimento non solo una straordinaria energia sperimentale, ma anche un’unità transnazionale, che pur in assenza di un manifesto o di un caposcuola unico, divenne *lo* stile internazionale negli anni tra le due guerre. Poetica del modernismo -> *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e delitto), titolo di una conferenza di Adolf Loos a Vienna (1910). *Less is more*. Ciò esprime la volontà di prediligere un’architettura dell’essenziale e del funzionale,

contro le fioriture ornamentali intese come freno alla creatività dell'architetto. Al contrario, lo storicismo, almeno dagli anni trenta del XIX secolo, promuoveva un vocabolario intriso di conoscenze storiche, attento ai diversi linguaggi che si erano stratificati nella tradizione europea, pronto a provocarne dei revival (bizantino, gotico, barocco, rinascimentale ecc.), in base alle funzioni richieste dalle nuove strutture sociali e statali. Ad essi si aggiunsero poi riferimenti all'esotico, dal neoassiro al *japonisme*. Purezza del linguaggio voleva dire allora scegliere uno stile tra tutti gli altri stili "storici" che fosse di volta in volta ritenuto più adatto, a seconda della sua funzione. Mentre l'eclettismo era caratterizzato dalla giustapposizione di segmenti semantici tratti non da uno solo ma da svariati stili storici (Ring di Vienna). Fu in questa complessa cornice culturale che le eredità del "classico" si trovarono in gara coi linguaggi degli altri revival. Il "classico" era quindi alla pari del barocco o del neogotico? Questi stili "storici" erano a loro volta ricchi di elementi consapevolmente dedotti dal "classico", (es. i fogliami corinzi, i fregi a palmette, le posture degli uomini ecc.), gli stili "storici" quindi non si esaurivano mai in loro stessi, ma anzi rinviavano spesso al "classico", con un rimando di secondo grado, e perciò più pregnante ed efficace (es. Rinascimento -> rinascita dell'antichità). Alla sperimentazione dei vari stili "storici" si affiancavano le nuove possibilità tecnologiche che andavano a trasformare il mestiere dell'architetto: l'uso del cemento armato, di strutture metalliche di sostegno ecc. quindi il riuso di uno stile "storico" e l'adozione di nuove tecnologie si legittimavano a vicenda.

Il "movimento moderno" traeva nutrimento dal crescente divorzio tra le geometrie essenziali della struttura portante e le sovrastrutture ornamentali ->

l’ornamento è delitto nega la tettonica degli edifici ricoprendola di una superficie decorativa che cattura tutta l’attenzione. Meno ornamento, più ricerca formale. In tal modo tutti gli stili “storici” (compreso il “classico”) venivano collocati sul versante dell’ornamento e di conseguenza si svalutava e si respingeva la possibilità del loro riuso. Ma anche il nuovo culto dell’essenziale aveva bisogno di modelli: si volle cercare proprio nell’antichità “classica” un modello autorevole e lo si trovò nella “pura” espressione dello stile dorico.

Il dorico venne inteso come l’essenza stessa della grecità primordiale e incorrotta. Il massimo della ricerca formale. Ne è esempio un progetto che non fu mai eseguito: Adolf Loos, nel 1922 presenta il suo progetto al concorso per la sede sociale del Chicago Tribune. Propose un grattacielo in forma di gigantesca colonna dorica, che doveva contenere al suo interno 21 piani di uffici. Dunque l’ordine dorico veniva inteso non come decorazione ma come forma pura, e perciò appropriata alla modernità. - D’Annunzio, cinema: assimila lo schermo bianco “al muro nudo di una nudità sublime…”. Il cinema come arte dionisiaca, i biancore dello schermo come l’abbacinante splendore del marmo colpito dal sole di Grecia…- per il poeta italiano, come per l’architetto viennese, il “classico” è inteso senz’altro come purezza, nudità, essenzialità. Questa concezione del “classico” come *tabula rasa* comportava sia il rifiuto dell’affollarsi di norme che aveva caratterizzato il periodo dello storicismo sia la riaffermazione del “classico” come base di partenza (una pagina bianca su cui scrivere). Diventa quindi uno stimolo, e non un vincolo.

Le Corbusier: riconosceva nello stile dorico i segni di una purezza suprema, elementare e atemporale. I templi dorici trasmettono “un’impressione di acciaio

filettato e polito”. Rigore meccanico delle forme = moderno.

6. *Il “classico” non è “autentico”*

Gli storici dell’arte antica (specialmente tedeschi) avevano costruito pazientemente, lungo il XIX secolo, la loro “archeologia dell’arte”: metodo ricostruttivo della storia dell’arte antica che aspirava a recuperarne lo sviluppo facendo convergere lo studio delle fonti letterarie e l’analisi dei monumenti, in una tensione verso i perduti originali dell’arte greca. A dare un’idea dei capolavori dell’antichità perduti per sempre soccorrevano le copie di età romana, lette in parallelo ai testi di Plinio, Luciano e Pausania. Il corpus delle “statue di Roma” che a partire dal Rinascimento si erano andate accumulando nelle gallerie e poi nelle gipsoteche, accademie, musei e anche in disegni incisioni ecc. si era fatto documento della gloria dei romani dell’arte dei greci -> distinzione fra “greco” e “romano”. Ciò portò ad una svalutazione delle copie rispetto agli originali (pochi) recuperati dagli scavi -> scoperta die frontoni di Olimpia (tedeschi, 1875). Altre scoperte, da Samo ad Atene, rivelarono ogni anno altri originali, quasi sempre senza riscontro nelle fonti scritte (no attribuzioni). Quindi alla storia dell’arte antica ricostruita grazie alle fonti di Plinio ecc. veniva contrapponendosi la “storia dell’arte senza nomi” degli originali, a cominciare dagli anonimi artisti dei kouroi de delle korai. Si cominciò a pensare che solo negli originali potesse riscontrarsi la più autentica natura greca -> originali > copie, grecità “piena” > periferia (quella della Magna Grecia e della Sicilia).

Ernst Buchor -> archeologo di rilievo. Vide nell’arte greca arcaica la primordiale e perfetta giovinezza del mondo, da proiettarsi nel presente. Questa

ricerca di un nuovo ideale stato di grazia prediligeva il <u>frammento</u> sull'intero -> presocratici -> si promuoveva una scrittura per aforismi, tanto efficaci quanto un torso, bisognosi di integrazione da parte del lettore. Wiensengrund-Adorno: frammento = modernità. Paul Valéry: il frammento ha in sé un'invincibile necessità, "qualcosa che vale più di un significato, la spinta ossessiva ad essere completato", il frammento acuisce lo sguardo dell'osservatore, quindi è "moderno". Ludwig Klages: bisogna immedesimarsi nell'antichità e non più appropriarsene -> questa antichità era diventata quella del torso arcaico che balza dalla terra dove aveva atteso per secoli lo sguardo che lo riconoscesse. Nacque quindi una nuova "grecità" -> queste tendenze seguivano l'eredità di Nietzsche, con la nuova predilezione per l'arcaico. "Autentico" > "Classico". Si scoprivano delle affinità tra "autentico" e "primitivo". Zervos (amico di Picasso) invitava a riconoscere nell'arte greca un "gusto per gli slanci istintivi". La ricerca dell'"autentico" portava quindi ad assimilare i Greci ai "primitivi", ma si concentrava principalmente sull'arte cicladica o su quella arcaica che sul canone "classico". L'arte dei Greci d'oriente si distingueva dall'arte della Grecia propria e della Ionia "per una diversa struttura plastica" -> forse aveva attinto alla cultura formale dei popoli italici con i quali la Grecia entrò in contatto in Magna Grecia e in Sicilia. Secondo i popoli del Nord si trattava di arte periferica, altri invece (soprattutto in Italia) la ritennero una sperimentazione, un modo diverso di porsi il problema della forma e del bello -> Pirro Marconi propose il termine "anticlassico", che poi divenne "aclassico" e "eteroclassico". Marconi si appellava allo "spontaneo", non più all'"autentico", anche qui quindi il "classico" perde terreno. Anticlassico: una sorta di avanguardia artistica antica che poteva essere resa ancora "attuale" e

perciò proposta a modello dell'arte contemporanea. Il "classico" come era stato costruito nei secoli precedenti non bastava più; perché esso potesse alimentare il "moderno" doveva produrre percorsi alternativi, doveva evocare anche il primitivo e l'anticlassico, accogliere in sé non solo il centro, ma anche i margini. Doveva essere in sintonia con le avanguardie.

7. "Classico" greco contro "classico" romano

Dissidio -> arte romana vs. arte greca.

Winckelmann -> intende l'arte romana come l'ultima fase dell'arte greca. La sua sterile decadenza senile. A ciò si contrappone la visione di Franz Wickhoff e Alois Riegl -> giudicano l'arte romana non a partire da ciò che l'ha preceduta (arte greca) ma da ciò che la segue (arte medievale). I successi degli artisti medioevali furono dovuti infatti all'arte tardoromana -> accezione positiva -> *Kunstwollen* (intenzione artistica), termine di Riegl. L'allontanarsi dei romani dai greci non fu visto quindi come una degenerazione, ma come la creazione di un linguaggio e un gusto consapevolmente nuovo. Per Wickhoff al naturalismo greco corrispose a Roma la nascita della rappresentazione illusionistica della realtà. Riegl -> l'arte romana esprime la terza dimensione, mediante la rappresentazione pittorica di volumi cubici, concepiti per una visione a distanza. La fase greco-classica è *normalsichtig* (a vista normale) mentre quella tardoromana è *fernsichtig* (presbite), ma questa "presbiopia" comporta, secondo Riegl, l'accrescersi del potere dello sguardo, aumenta le potenzialità espressive dell'arte. Peter Behrens: l'arte romana non è quindi un riflesso spento dell'arte greca, bensì la base linguistica comune a tutta Europa da cui gli stili del medioevo si sarebbero poi evoluti.

Ma l’arte romana quindi può considerarsi “classica”? Secondo Winckelmann non esisteva un’”arte romana”, ma un’arte greca sotto i romani, e cioè nell’epoca del suo declino. Queste idee sull’arte romana non erano affatto nuove, ciononostante nel Rinascimento non vi fu contrapposizione tra arte greca e arte romana. Anzi, Vasari nelle sue *Vite* designa l’arte romana come la “più divina di tutte l’altre”, contrapponendola alle sue due varianti di quella che noi intendiamo come medievale: i Goti e i “Greci goffi”, cioè l’arte bizantina. Tutta l’arte greco-romana era vista in blocco, e il passaggio all’arte medievale venne visto più come una catastrofe che come un lento processo storico.

Le due opposte valutazioni dell’arte romana intesa come “decadenza” o come “intenzione artistica” hanno tuttavia un punto in comune: nell’una e nell’altra essa si contrappone all’arte greca, eppure ne ingloba elementi significativi -> convivenza tra elementi “romani” ed elementi “greci”. Di qui venne l’idea di arte romana come “bipolare”, cioè che contiene al suo interno sia un’arte *aulica* (che aderisce ai canoni classici) sia un’arte *plebea* (che invece se ne allontana, e che trionferà nel medioevo) -> duplicità messa in rilievo nel ‘900, l’arte romana è dunque in bilico tra “classico” e “non-classico”.

‘700 -> canone “classico”: alcuni ritenevano che fosse puramente greco altri puramente romano. In Inghilterra, Francia e Germania imperniava più sul greco. Di qui vennero i primi semi di *Greek revival* nell’architettura.

Voyage di Jacob Spon (1678), contiene la prima rivelazione dello stile dorico greco. Furono sempre più avanzate ed importanti le esperienze inglesi, catalizzante nella Society of Dilettanti (1732), che si ripropose di estendere il *Grand Tour* alla Grecia, sino ad allora limitato all’Italia.

Antiquities of Athens (1762) – disegni di monumenti della Grecia. L'impulso decisivo a questa nuova visione ellenocentrica venne però dalla Germania, grazie a Winckelmann che innalzò l'arte greca a modello per gli artisti e per l'educazione d'élite.

Porta di Brandeburgo, Berlino -> rinascita del dorico, basata sulle architetture dell'Acropoli di Atene.

8. "Classico", libertà, rivoluzioni

Questo dibattito andava molto al di là delle preferenze tra Pantheon e Partenone: fra i dotti e filosofi d'Europa era infatti in corso uno scontro tra ideali "romani" e "greci", della moralità e del costume. Le virtù considerate tipicamente romane avevano però assimilato dei precetti "greci", divenuti noti attraverso fonti romane, prima ancora che greche.

L'idea che il rapporto tra Greci e Romani andasse valutato non come una sequenza storica ma piuttosto un parallelo morale era dovuta alla popolarità di Plutarco -> Nelle sue *Vite parallele* di ciascun personaggio ci si sofferma soprattutto sul suo carattere, sull'educazione, sui vizi e le virtù. -> opera scritta in greco ma in età romana. Il sentimento dell'unità tra il mondo greco-romano prevaleva sulla percezione delle differenze. Ma questa visione unitaria dell'antichità si frantuma nel corso del '700. Greci e Romani furono sempre più spesso trattati non in parallelo ma in contrapposizione. Fu questo il contesto in cui l'arte greca prese subito spicco e diventò il nocciolo di una visione non solo della forma, ma del mondo e della vita, che dovesse irraggiarsi fino al presente.

L'eroe di questo sviluppo fu J.J. Winckelmann -> per primo offriva una narrazione storica dell'arte antica interamente dominata dai Greci. Questa nuova profezia

sull'arte greca conquistò l'Europa in pochissimi anni. L'essenza dell'arte secondo Winckelmann non era semplicemente erudita evocazione del "classico", essa era al contrario animata da una forte progettazione: l'arte greca diveniva quindi un manifesto d'esempi per la pratica artistica del futuro, suggerendo nuove strade (quelle del neoclassico). L'arte greca evocata da W., inoltre, divenne la matrice di un programma di educazione non solo dell'artista, ma dell'uomo colto in generale. Ideale etico e ideale estetico si fondono in uno: l'arte greca trasforma nell'intimo l'uomo colto, per illuminazione, donandogli una vita più piena e più ricca di interiorità.

Inoltre, i Greci incarnavano alla perfezione il "bello naturale" poiché (sempre secondo W.) avevano sperimentato la natura in tutta la sua intatta bellezza, grazie sia al clima ideale della Grecia sia al regime politico che incoraggiava il sentimento alla natura e la propensione per l'arte.

Ma il percorso descritto da Winckelmann per l'arte non presentava la civiltà greca in modo uniforme, in essa infatti si susseguivano quattro epoche diverse: lo stile "più antico", lo stile "elevato", il "bello stile" e infine lo stile "degli imitatori", seguito dalla finale decadenza. Questi ideali sarebbero diventati per tutto il secolo seguente quelli della borghesia ascendente.

Ciò che W. predicava dell'arte greca, ossia la "nobile semplicità e quieta grandezza", di fatto trascriveva un *topos* già presente in Francia, ma non aveva mai sortito un effetto del genere.

W. esaltava anche la "libertà greca", ossia la libertà attiva del cittadino della *polis*, libertà che favorisce il fiorire delle arti e delle scienze. La libertà rivela lo spirito del cittadino a se stesso, gli dona una vita gioiosa, lo spinge a dare il meglio di sé. Con la libertà si raggiungono le vette

dell'arte. Tutti questi pensieri designano più una profezia per il futuro che la storia del passato e perciò potevano essere letti in chiave settecentesca. La Francia doveva diventare una nuova Grecia (proprio a causa di queste idee molte opere vennero trasferite da Roma a Parigi).

(libertà greci=libertà moderni, concetto già esistente prima di W., Stanyan -> liberty parlamentare ottenuta con la rivoluzione del 1688-89)

La libertà dei Greci (quelli della Grecia più democratica e "classica", la più elevata) apriva le porte alla libertà dei moderni.

Ma ciò che W. Prometteva non era solo la libertà greca del cittadino nel governo delle istituzioni: era soprattutto la libertà intellettuale dell'individuo attraverso l'esperienza estetica.

9. Il "classico" come repertorio

Gli artisti del neoclassico ripudiavano il rococò e vi si opponevano con un nuovo stile ispirato ai Greci, anche se spesso attraverso fonti romane; ebbero in agenda anche un profondo rinnovamento morale e politico della società attraverso l'arte. Arte -> "tecnologia morale", un meccanismo che facendo appello al sentimento e al desiderio del pubblico (al gusto) penetrasse nelle coscienze dei cittadini, suscitandovi nuovi modelli di comportamento. Diderot -> il contributo dell'arte al miglioramento della società era al pari con quello della scienza. Un'opera quindi doveva e poteva influenzare moralmente l'osservatore -> il suo coinvolgimento emotivo vale tanto o più di un ragionamento logico.

Tutte queste idee si consolidarono soprattutto dopo la Rivoluzione e specialmente dopo Termidoro (1794), coinvolgendo membri dell'Institut national des

sciences et des arts come Cabanis -> egli argomentava che ogni individuo percepisce il mondo (e l'arte), attraverso "i segni", *signes* (i gesti, la voce, la fisionomia ecc.), li interpreta attraverso le esperienze passate e vi reagisce con moti di *sympathie* che possono essere condivisi col corpo sociale. Affermò quindi che fosse interesse della Repubblica stimolare un'arte capace di "acculturare i cittadini" catturandone l'emotività attraverso un calcolato esercizio estetico -> evocare dall'intimo, mediante l'arte, le inclinazioni che si credevano proprie della natura umana: la razionalità e l'istinto di libertà. Infatti la Natura era la pura fonte delle virtù repubblicane.

L'equilibrio fra libertà razionale ed emozione estetica, che solo l'arte "classica" poteva assicurare, veniva designato con un nome preciso (anch'esso popolarizzato da Winckelmann), ossia *Grazie* ("Grazia").

L'interazione fra osservatore e opera d'arte fu descritta col linguaggio di Newton e di Condillac, ad esempio la *sympathie* fu paragonata alla forza di gravità, conferendo quindi alla tecnologia morale dell'arte l'aspetto di rigore scientifico. Negli stessi anni Levesque si poneva il problema estetico della migliore costruzione di immagini per "parlare dell'anima" dello spettatore: *force et charactère* furono i suoi termini chiave. Secondo lui la composizione del dipinto doveva basarsi sulla forma e sul disegno più che sul colore -> equilibrato rapporto, "secondo natura". I gesti delle figure dovevano essere naturali per essere efficaci e per parlare all'anima del popolo dovevano essere universali -> ciò che rispondeva a queste necessità era sempre l'arte greca, in piena sintonia con la natura incorrotta, per istinto e per intuito.

Come queste proposte potessero essere accolte dagli artisti lo mostrò Jacques-Louis David -> un suo

amico, l’antiquario Antoine Mongez, affermava che gli artisti dovessero lavorare in stretto contatto con gli antiquari, da cui potevano apprendere oltre ai dati essenziali dei costumi antichi anche l’organizzazione compositiva delle immagini. Secondo lui nell’arte greca ad ogni gesto corrisponde un significato, comprensibile anche agli illetterati, perché conforme alla natura. David considerava questo metodo “erudito e affidabile”. Si proponeva quindi ’arte “classica” come un vero linguaggio di natura, efficace, capace di parlare senza mediazioni all’anima, anche alle masse di illetterati.

Questo progetto generoso però fu destinato a fallire. Ma il progetto di arte come tecnologia morale e linguaggio universale aveva rilanciato con forza l’idea che ai monumenti degli Antichi si potesse guardare e attingere come ad un repertorio fissato, pronto al riuso; insomma, “classico”.

10. *“Rinascimento dell’antichità”*

La pratica artista ha da sempre avuto un repertorio di temi e schemi trasmessi e rinnovati. Tale repertorio era soprattutto mentale ma si tradusse anche nella dimensione del disegno e del taccuino di copia, d’esperimento o d’appunto -> tale prontuario poteva rimanere statico per generazioni oppure essere soggetto a mutamenti continui -> periodico ritorno dell’interesse per l’arte “classica” (almeno fino al neoclassico). Anche nel Medioevo vi furono riprese dall’antico. Il “classico” come repertorio divenne quindi normativo -> Rinascimento: protagonisti furono gli artisti italiani, perché più frequenti e densi erano gli esempi di arte “classica” soprattutto a Roma -> statue, sarcofagi, rovine ecc. Roma era come un repertorio potenziale, un serbatoio. Questo generoso *repositorium* prese poi ad arricchirsi ancora di più nel Quattrocento grazie agli scavi, al

collezionismo di antichità, e soprattutto allo stimolo degli artisti sempre più interessati al mondo antico. Da queste antichità gli artisti arricchivano ognuno il proprio personale prontuario. La selezione che ogni artista operava di questo repertorio (facendo propri alcuni tratti e segmenti) è orientata in primo luogo dalla funzionalità rispetto al nuovo contesto. Ciò rafforzava l'*auctoritas* dei modelli antichi e ne dimostrava l'efficacia.

In questo modo rinascevano formule espressive ormai morte da secoli, come il gesto della disperazione con ambo le braccia gettate violentemente in avanti (Nicola Pisano, Giotto -> dal sarcofago di Meleagro). Anche Raffaello, nella sua *Deposizione*, reintrodusse due formule gestuali (sempre da un sarcofago di Meleagro): il braccio esanime di Cristo defunto e il tenero gesto pietoso della Maddalena che tiene nelle proprie la mano di Gesù. Modello "classico" -> più alto, più efficace. L'ansia di trovare nell'arte "classica" un nuovo repertorio di motivi di figura, assimilandolo e facendolo proprio, percorse tutta l'Italia e poi il resto d'Europa e fu presto codificata in trattati, come ad esempio il *De pictura* di Leon Battista Alberti e in biografie di artisti (Vasari).

Repertorio antico (sia per gli artisti rinascimentali che per gli antichi stessi): ripetizione seriale delle stesse figure e gesti o delle stesse caratteristiche (nudità) e scene (come battaglie e cacce). Formule standardizzate (retorica) -> *topoi.* Data la modalità universale di articolazione del discorso e di efficacia nella persuasione, il carattere seriale di determinate figure, temi e caratteri iconografici antichi li additava come altrettanti *topoi* "buoni da usare" e cioè che potevano essere di volta in volta riempiti di contenuti diversi. Quell'esercizio stilistico dall'antico, quindi, non solo riattualizzava l'arte

“classica” come un potente archivio lessicale, ma ne traeva legittimazione per l’aura di *auctoritas* che sempre circondava gli antichi.

L’arte “classica” venne quindi intesa (anche prima del ‘700) come un lessico perpetuo e universale di formule e gesti, un repertorio di conoscenze tecniche sui modi di rappresentare la natura e il movimento, la profondità spaziale, i sentimenti e le passioni umane. Quanto meglio un artista sapesse attingere a quel linguaggio, tanto più era degno di essere definito “classico”.

Il richiamo all’imitazione della natura ebbe il primo posto: ma l’imitazione perfetta della natura era già tutta contenuta nelle statue antiche (secondo loro) e che dunque il “classico” era l’equivalente del “naturale” o addirittura superiore ad esso.

Forte senso del corpo: espresso nella frequente rappresentazione della nudità. Ebbe un ruolo importante in ogni percezione del “classico”. Questa nudità ideale però fu sempre problematica da un punto di vista cristiano, tramutandosi da “pagana” a “profana” o “laica”. Eppure essa veniva proposta assai agevolmente nelle chiese (Cristo, i martiri ecc.) -> santa nudità che comunque suscitò le accuse dei protestanti e dai padri del Concilio di Trento.

Rinascimento: solitamente questo termine si usa sia per spiegare l’insorgenza di determinati temi, motivi ecc. o per designare un’epoca subito successiva al Medioevo. Sebbene si pensi che le arti siano rinate con Giotto, l’invenzione del “Rinascimento” come oggi lo intendiamo si deve a Michelet (1840) e Burckhardt (1860). Il termine ebbe due implicazioni: 1. Definiva la storia culturale europea tra il ‘400 e il ‘500 come l’età della riscoperta del mondo e dell’uomo (dunque non si riferiva alle sole arti figurative). Dall’altro, la metafora della rinascita (che conteneva un rimando alla Risurrezione e alla

renovatio interiore predicata dalla spiritualità cristiana) implicava il riferimento al mondo "classico" -> fu fin dall'inizio un Rinascimento *dell'antichità*: si pensava ad esempio che Giotto avesse restituito alla pittura la dignità e la fama essa aveva *avuto fra gli Antichi*.

Queste rinascite possono essere lette secondo due opposti modelli interpretativi: secondo il primo modello (continuità), non ci sono tanto "rinascimenti" quanto "sopravvivenze" dell'antico; secondo l'opposto modello (discontinuità) l'antichità "classica" muore e rinasce ancora più di una volta. In entrambi i casi però l'assenza di "classico" = morte, presenza di "classico" = vita.

11. Il "classico" prima dell'"antichità classica"

Winckelmann non usava il termine "classico" per definire l'antichità, né lo usarono Ghiberti, Vasari o gli altri scrittori del '400 e '700. Anche se la parola "classico" entra in circolazione nel '500 e nel '600, il suo uso come sinonimo di antichità greco-romana non si stabilizzò prima degli inizi del XIX secolo. Prima di allora i termini più utilizzati erano "Antichi" e "moderni" per indicare il presente. La parola *modernus* era già nel latino di Cassiodoro, ma solo nei secoli XIII-XIV si cominciò a costruire l'opposizione polemica fra *antiqui* e *moderni*, dapprima nella pratica scolastica e poi in ambito religioso, con la *devotio moderna* di Geert Groote, una nuova religiosità che insisteva sulla dimensione interiore della fede e della preghiera. *Antiquus* non aveva il senso di un'etichetta cronologica, ma piuttosto il voler far rivivere le passioni e le virtù degli Antichi. Lorenzo Valla: spostò il confronto fra antichi e moderni sul terreno della purezza della lingua latina, e contrappose alla

barbarie dei moderni la purezza degli antichi, al goffo latino medievale le eleganze del latino “classico” -> chi sapeva scrivere in buon latino meritava il nome di *antiquus*